

O Tempo do Desenho

—

Manuel Gantes

Ao contrário de uma listagem de eventuais momentos-chave na história do desenho interessa-nos pensar o lugar do mesmo num mundo em que o tempo prevalece cada vez mais sobre o espaço.

O tempo do desenho é cada vez mais velho e, contudo, renasce a cada momento.

Convencidos que somos os mais jovens dos seres humanos, somos seguramente os que têm mais passado, velhos como o planeta na ilusão da novidade.

O desenho é o motor do mundo, cerne da arte, entendido enquanto fonte de comunicação, estando na origem de todas as civilizações. Sem desenho não existiria conhecimento. E devemos esse conhecimento aos primeiros seres humanos, que foram os primeiros artistas.

Foi apenas na segunda metade do século XVI que, no mundo ocidental, o desenho adquiriu o estatuto de obra de arte por

direito próprio¹. Este acontecimento ocorreu por razões tanto materiais quanto conceptuais. Do ponto de vista material, a criação de uma incipiente indústria do papel foi a chave que abriu a porta a esse novo estado de situação do Desenho.

Da Bíblia de Johannes Gutenberg (1398-1468) fizeram-se, em 1452, 210 cópias. Desse total, 30 cópias foram impressas sobre pergaminho², tendo sido necessário utilizar, para cada exemplar nesse material, a pele de cerca de 300 ovelhas. Essa foi uma razão suficientemente forte para que fossem impressas sobre papel as restantes 180 cópias, muito embora este material não fosse, nessa altura, de grande qualidade.

Compreende-se assim, que foi a invenção da imprensa no século XV, por parte de Gutenberg, que tornou premente, na Europa³, a necessidade de se iniciar a produção de papel em quantidade suficiente para a procura.

- 1 Se nos abstrairmos da importância fundadora dos desenhos, criados por artistas anónimos há muitas dezenas de milhares de anos, e que se encontram ainda nas grutas de Lascaux e Altamira, ainda que, para as conservar, não visitáveis pelo grande público. Tivemos a possibilidade de visitar as grutas de El Castillo e de Las Monedas, na Cantabria, Espanha, em Agosto de 2011, onde ainda conseguimos ver belíssimos desenhos figurando animais, obras de inestimável valor artístico e científico, infelizmente não fotografáveis e ainda desconhecidas do grande público. Essa experiência fortaleceu-nos a crença de que o desenho acompanha o eclodir da civilização. Os desenhos, que experienciámos *ao vivo*, foram realizados com pigmentos orgânicos à luz de velas, constituídas por tutano extraído do interior dos ossos de animais, matéria inflamável que permitiu aos artistas a criação dessas obras *experimentais* sob uma luz clara e desprovida de fumo, condições determinantes para a viabilidade técnica da sua realização. As mãos estão, como sempre na arte rupestre, dadas em negativo, ou seja: não através de uma impregnação de tinta na palma da mão, que serviria como uma espécie de carimbo na parede, antes através da projecção de tinta que fixa o espectro da mão que esteve apoiada na parede da caverna há dezenas de milhares de anos. Parece-nos evidente o nível de relativa sofisticação conceptual que terá motivado este procedimento técnico.
- 2 O material de suporte das iluminuras e textos medievais, obtido de determinadas áreas da pele das ovelhas.
- 3 Na China já se fabricava papel desde o século II d.c.. Na Península Ibérica existiu, por iniciativa árabe, uma fábrica de papel em Xátiva desde o século XII.

Devemos ter presente que o culto do original nasceu, paradoxalmente, da então emergente cultura associada à reprodutibilidade técnica.

Existe, desde então, uma evidente indissociabilidade entre a invenção da imprensa e a crescente importância atribuída ao conceito e à realidade da obra irrepetível. Compreendemos, nesse sentido, que a peça única, ou *original*, começa a ser valorizada precisamente quando se torna mais vulnerável⁴.

- 4 Já no final do século XX encontramos na obra de Andy Warhol um evidente baralhar de termos entre cópia e original que veio de algum modo renovar o interesse pela problemática em torno da perda da aura do objecto artístico original, suscitada por Walter Benjamin no seu ensaio *A obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, 1993, 79: “Pode resumir-se essa falta no conceito de aura e dizer: o que murcha na era da reprodutibilidade da obra de arte é a sua aura. O processo é sintomático, o seu significado ultrapassa o domínio da arte. Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição, ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, actualiza o reproduzido em cada uma das suas situações. Ambos os processos provocam um abalo profundo do reproduzido, um abalo da tradição que é o reverso da crise actual e a renovação da humanidade. Estão na mais estreita relação com os movimentos de massas dos nossos dias. O seu agente mais poderoso é o filme. O seu significado social também é imaginável, na sua forma mais positiva, e justamente nela, mas não sem o seu aspecto destrutivo e catártico: a liquidação do valor da tradição na herança cultural.” Id., *ibidem*, p. 80: “Em grandes épocas históricas altera-se, com a forma de existência colectiva da humanidade, o modo da sua percepção sensorial.”. Este texto fundamental de Benjamin, está aqui na versão definitiva do autor, iniciada em 1936 e publicada apenas em 1955. Cremos importante a transcrição da citação de Paul Valéry que Benjamin colocou, à guisa de prólogo, no início deste texto ainda seminal para a arte contemporânea, pois essa mesma citação contém ideias premonitórias: “As nossas belas-artes foram instituídas e os seus tipos e usos fixados numa época que se diferencia decisivamente da nossa, por homens cujo poder de acção sobre as coisas era insignificante quando comparado com o nosso. Mas o extraordinário crescimento dos nossos meios, a capacidade de adaptação e exactidão que atingiram, as ideias e os hábitos que introduzem anunciam-nos mudanças próximas e muito profundas na antiga indústria do Belo. Em todas as artes existe uma parte física que não pode continuar a ser olhada nem tratada como outrora, que já não pode subtrair-se ao conhecimento e potência modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são desde há vinte anos o que foram até então. É de esperar que tão grandes ino-

As relativamente recentes tecnologias digitais, que permitem uma proliferação quantitativa de imagens sem quaisquer precedentes, ameaçam de irrelevância a própria ideia da obra única e irrepetível. No entanto, o que em arte prevalece é a sua qualidade.

Como já referi a experimentação em torno do desenho sobre papel desenvolveu-se a partir do momento em que este material de suporte se tornou mais acessível e, simultaneamente, de melhor qualidade. Em Itália, região determinante para a evolução da arte ocidental do período, o fabrico de papel é iniciado apenas no século XVI, tendo sido, até essa altura, importado da Alemanha.

Enquanto a produção deste material não se processou na zona actualmente conhecida como Itália, com as inerentes consequências económicas, entendidas num sentido lato, os artistas só recorriam ao papel como suporte para criar o *modello* final, ou seja, o desenho cuja função era tornar visível ao eventual patrono (que então decidia sobre a efectivação da encomenda) a matriz da obra a desenvolver em pintura ou escultura, logo em materiais então considerados mais nobres e duradouros⁵. Para os desenhos de pesquisa, os artistas utilizavam tabuinhas de madeira revestidas de cera de abelha, as «tábulas», que eram apagadas de cada vez que se pretendia criar novo desenho⁶.

Vemos, deste modo, que o acto de desenhar, durante o Renascimento, antes de ganhar autonomia, começou por ser acto de copiar, no sentido exactamente mecânico de possibilitar a transferência de etapas de visualização de uma ideia de um lugar para outro, ou da observação/representação da natureza para a realização da obra final no estúdio.

vações modifiquem toda a técnica das artes, agindo, desse modo, sobre a própria invenção, chegando talvez mesmo a modificar a própria noção de arte em termos mágicos.”

5 Embora se saiba que o papel, se mantido em condições que respeitem a sua integridade física, é um material extremamente duradouro.

6 É também sabido que a utilização de «tábulas» para o desenho e a escrita remonta, pelo menos, à antiga Grécia. A expressão «fazer tábula rasa» provém desta prática de desenho. Não deixa de ser curiosa a analogia entre as «tábulas» e os actuais *tablets* electrónicos, com a diferença que estes novos suportes permitem guardar toda a *informação* desenhada através do tacto.

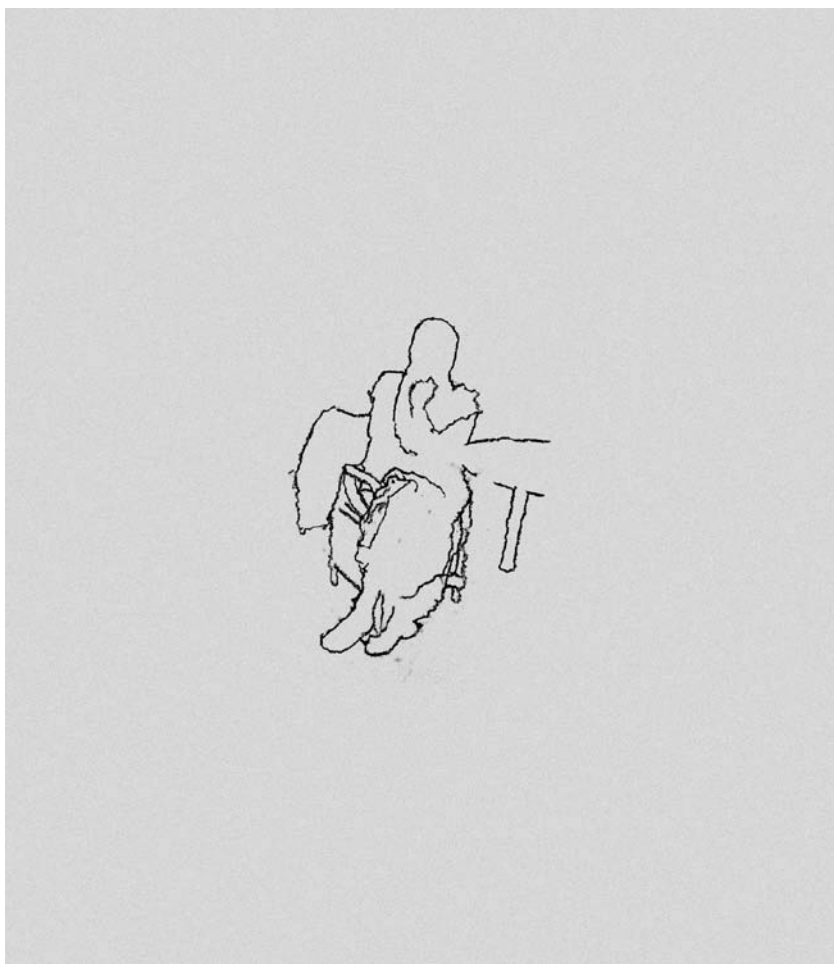


Fig. 1 — Desenho, 2011, Manuel Gantes.

Do ponto de vista conceptual, o desenho só conquistou autonomia, enquanto disciplina artística, através do esforço desenvolvido pela importante figura de Giorgio Vasari (1511-1574) que, no livro “Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori”, 1ª edição em 1550, se refere ao *disegno* (entendido, simultaneamente, enquanto desenho e ideia, desígnio) como base de todas as artes, analisando, a partir dessa perspectiva, as realizações de um conjunto de artistas que constituíram o auge do Renascimento, com natural destaque para Michelangelo Buonarroti (1475-1564).

O livro de Vasari, evidentemente em conjunção com as obras de arte suas contemporâneas, ajudou a tornar possível o paradigma (e o mito) do génio individual, paradigma a partir do qual os artistas, idealmente, já não se encontravam limitados a cumprir encomendas ao sabor dos caprichos dos mais diversos patronos. Surgiram então as primeiras obras independentes e a própria ideia de autor foi ampliada.

O esboço rápido e outras *novas* modalidades do desenho emergiram, no seguimento do anteriormente exposto, como fases de uma pesquisa na direcção da obra final e, também, como fim-em-si.

Cremos que a expressão *alla prima*⁷ não teria ganho sentido sem as novas dimensões e liberdades alcançadas pelo campo do desenho.

Vasari, ao mesmo tempo que fundou a primeira Academia de arte em Florença no ano de 1563 (a ‘Accademia del Disegno’, onde, conforme implícito no próprio nome dessa instituição, o desenho assumia um papel central), desenvolveu a primeira colecção sistemática de desenhos, incluindo desenhos rápidos, sendo estes por ele tão prezados como as obras consideradas finais.

Com estas operações, Vasari *criou*, de algum modo, as condições de possibilidade para a existência da História da Arte. Podemos assim afirmar, sem margens para dúvidas, que a sistematização

7 *Alla prima*: expressão italiana que significa, literalmente, ‘feito à primeira tentativa’. O seu uso generalizou-se durante o século XVII e encontramos na obra de Frans Hals (1580 — 1666) um expoente da pintura directa, *wet-on-wet*. Recentemente a expressão *speed painting* surgiu para designar o equivalente nas chamadas artes digitais.

da produção intelectual e artística do desenho (divulgado através de diferentes procedimentos de gravura⁸) tornou possível o pensamento sobre arte numa escala até então inimaginável.

Foi também a partir do momento em que, durante o Maneirismo e seguindo o exemplo de Vasari, se começaram a guardar desenhos e esboços realizados sobre papel, que se tornaram visíveis para o futuro os processos de construção artística. Incluindo a irredutibilidade da arte (do desenho) à lógica de outras linguagens.

Como já referi, a eclosão da ideia do artista enquanto autor, na sua singularidade, foi consequência da revolução renascentista, conquista consolidada durante o Maneirismo. E esta revolução não teria sido possível sem a conquista de autonomia, dentro do campo da arte, pelo desenho. A simultaneidade destas ocorrências foi decisiva para a crescente importância, também conceptual, do desenho.

Sabemos ser um lugar-comum considerar o desenho enquanto linha e a pintura enquanto mancha, ou ainda, associar o desenho ao preto-e-branco e a pintura à cor⁹. Paul Cézanne, ao integrar a mancha e a linha num conjunto orgânico, cancelou as distâncias, tradicionalmente existentes, porque artificialmente criadas, entre desenho e pintura.

O desenho é a estrutura essencial da pintura e, repetimos, de toda a arte. O desenho pode ser uma construção multi-colorida ou monocromática.

Pensar hoje o desenho implica a eventual aceitação da sua ausência física ou visual: tomando como exemplo o momento em

8 Que, como na obra de Picasso, pode ser considerada exactamente como o desenho.

9 Partindo do pressuposto, ou lugar-comum, que o branco é a ausência da cor e o preto é a soma de todas as cores. Em todo o caso podemos afirmar sem dúvida que o desenho está na base da linguagem escrita, a linha que enforma a letra i é a primeira marca linguística de diferenciação. Ainda sobre o desenho e a convenção da sua bidimensionalidade refiramos de passagem o romance *Flatland: A Romance of Many Dimensions* (1884) de Edwin Abbot Abbot (1838-1926) onde é descrito um mundo bidimensional a partir do qual se questiona a natureza das diferentes dimensões. A importância incontornável da geometria encontra-se na linha do desenho que é ciência e arte.

que Robert Rauschenberg (1925-2008) apagou um desenho de Willem de Kooning (1904-1997), com a anuência do autor.

Desenhar pode consistir *apenas* numa acção motora ou no registo de um momento, tal como se tornou evidente nas numerosas manifestações performativas da segunda metade do século XX, por vezes resultando em desenhos, como no movimento *Gutai* japonês. Desenhar pode, nessa medida, ser a negação do próprio acto de desenhar como entendido num sentido academizante.

Desenhar é também, e ainda, a forma por excelência de pensar visualmente. Em 1981, Samuel Beckett (1906-1989) escreveu uma peça para quatro intérpretes e percussão, que resultou num vídeo sonoro e colorido de cerca de 15 minutos de duração. Nesta obra, intitulada “Quadrat I e II”, assistimos a um drama em circuito fechado em que quatro figuras encapuçadas, cada uma vestida de sua cor, se movimentam sobre um quadrado cinzento com o centro marcado por um círculo negro.

Os intérpretes ativeram-se a uma coreografia fortemente geometrizada, que os obrigou a movimentarem-se ao longo dos lados e das diagonais de um palco quadrado, contornando um círculo central sempre pelo lado esquerdo e sempre sem se tocarem, ao som de um ritmo hipnótico imposto pela percussão. Para além de eventuais implicações simbólicas, filosóficas ou poéticas, estamos em crer que esta obra, no seu encadeamento contínuo, pode ser vista como uma alegoria do desenho.

O tempo do desenho não acaba nunca, pese embora as mudanças operadas no seu campo, que apenas confirmam a vastidão e a complexa simplicidade do desenho inventado pelos ‘Homens das cavernas’, os mais jovens de entre os jovens. O desenho não tem idade: é o cerne da arte.

Bibliografia

BECKETT, Samuel — *Le dépeupler*. Paris: Les éditions de minuit, 1990.

BENJAMIN, Walter — *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1993.

GIEDION, Sigfried — *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid: Alianza, 1985.

PETHERBRIDGE, Deanna — *The Primacy of Drawing*. Londres: Yale University Press, 2011.

ROTHKO, Mark — *The Artist's Reality*. New Haven: Yale University Press, 2004.

WOOD, Paul — *Art in theory*. Oxford: Blackwell, 2000.

Filmografia

Quadrat I e II. Peça dirigida por Samuel Beckett e filmada para televisão a 8 de Outubro de 1981 pela Stüddeutscher Rundfunk. Disponível em www.youtube.com/watch?v=hhisLXGW99M. [consult. 20-5-2013].